

## 论姚一苇的戏剧观\*

陈军

《戏剧》2007年3期。

—

摘要：姚一苇是台湾一代戏剧大师，其戏剧观至今仍具有理论和实践意义，值得我们学习和借鉴。本文从强调戏剧的文学性、回到“人”的本位、平剧改革的思想与主张以及“建立起我们自己的戏剧”等四个方面阐述姚一苇戏剧观的主要内容，并进一步分析其戏剧观的形成、特点和价值所在。

关键词：姚一苇；戏剧观

姚一苇为台湾著名的美学及艺术理论家、戏剧家，被称为台湾的“剧场导师”。其在台湾戏剧界的地位相当于大陆的曹禺，台湾著名剧作家吴静吉曾不止一次地说：“任何学戏剧的人到台湾不去拜望姚老的码头就是表示他/她的无知”。[1] (p45) 姚一苇的戏剧成就表现在戏剧运动、戏剧创作、戏剧教学和戏剧研究等多个方面，他的戏剧观就是在此综合效应的基础上所形成的对戏剧艺术本体的认识、见解和看法，因而显得弥足珍贵。

姚一苇的戏剧观首先与台湾整个戏剧界的演出实践和戏剧运动有关。姚一苇是台湾戏剧运动的领导者和组织者，曾担任台湾“中国话剧欣赏演出委员会”主任委员，在他的带领下，先后举办了五届“实验剧展”，不但促生了台湾小剧场的成立，也诞生了一大批年轻一代的编导人才。所以马森在《热情与支持——哭一苇先生》的悼念文章中说：“这将近二十年的台湾新戏剧，一路走来，每一个转折，每一个停伫，步步都看到姚先生的足迹。”[1] (p46) 姚一苇始终关注台湾戏剧的生存与发展，为它的每一个进步而欣喜和欢呼，同时对其存在的问题也表示出极大的焦虑和担忧，他的一些戏剧思想正是他对台湾戏剧现状和发展动向所进行的冷静把脉和理性反思的结果。其次，姚一苇的戏剧观也显性为他的创作观，是对他创作经验的总结和思考，并生动地体现在他的大量作品中。姚一苇的主要成就是他的戏剧创作，据他的爱人讲：在中西之学中，他自己认为是：剧作第一、理论第二、散文第三、翻译第四、旧诗第五[2] (p208)。他是台湾戏剧界从事戏剧创作时间最长成就最高的一位资深剧作家，他的剧作在海外产生了很大影响。在他的戏剧作品集例如《我们一同走去看》《姚一苇戏剧六种》等出版物中，他用自己的作品并通过对自己的作品的阐释（例如序言、后记及杂论等）来表明他对戏剧创作的主张与看法。最后，

姚一苇的戏剧观是他长期从事戏剧教学工作和戏剧研究的心得体会。他先后任中国文化大学艺术研究所教授兼戏剧组主任、国立艺术学院戏剧学系教授、系主任并兼教务长，主讲《戏剧原理》等课程，培养了一大批戏剧工作者。在教学、创作之余，他博闻勤学，于中外典籍无所不窥，陆续写成了《艺术的奥秘》《美的范畴论》等高水平的学术专著。姚一苇本质上是一位学者型的剧作家，他把自己的理论研究成果较好地落实在自己的戏剧创作中，我们在他的一些戏剧作品中能看出他的戏剧理想和戏剧追求。同时他也以自己的戏剧观为参照和衡量标准，在台湾的报刊杂志上发表一些具有指导意义的戏剧评论。当然，从另一方面说，他的戏剧运动和戏剧创作也反哺于他的戏剧教学和研究。实际上，在姚氏的戏剧实践、戏剧创作、戏剧教学和戏剧研究之间存在着多向的良性互动关系，他的有些戏剧创作是参与戏剧运动的产物，他的戏剧研究也离不开戏剧实践，他的戏剧教学更是自己研究所得，它们相互参照、互为验证、共同构建了一种和谐的戏剧生态景观，姚一苇的戏剧观就是这良好的戏剧生态上各种合力共同作用、整合、升华而成的智慧结晶。

具体来说，姚一苇的戏剧观主要表现在以下几个方面：

### 一、“戏剧是文学的一环”

姚一苇的一些戏剧思想是他对台湾戏剧近二十年来经验教训的总结，及其在发展中所遭遇的历史和现实问题的理性回答。作为五届“实验剧展”的领导和组织者，姚一苇积极投身于台湾戏剧运动和剧场实践中去，他身先士卒并惟恐落人之后，先后创作了《我们一同走走看》、《x小姐》等具有前卫性质的实验戏剧。他还多次发文为实验剧场鼓与呼，这些文章计有：《一个实验剧场的诞生》、《开出灿烂的戏剧之花》《大家来实验》《年轻，无限的可能》、《我们需要一座实验剧场》等。在这些文章中，他对实验剧场给予了高度的评价和充分的肯定，他说：“舞台也像任何艺术一样，前人留下了许多的规矩准绳和习惯了的表现方式，但是这些规矩准绳或表现方式不是一成不变的，它可以因我们的需要而改变……如果你要作大胆的尝试或改变，要从事一些商业剧场所不敢尝试的东西，那就必要有一间戏剧的实验室，也就是此间所谓的实验剧场。”[2]（p54）他对实验剧场的创新性和探索性给予了褒奖，认为正是实验戏剧的“求新求变”给台湾新戏剧带来了活力和动力。就连实验戏剧存在的缺点他也表示出极大的谅解和宽容，他说：“最重要的是他的敢于尝试的勇气，因为这一敢于尝试的勇气是他未来成功的先决条件。”“实验并不表示成功，但成功必要经过实验。世界上没有一个是从天上掉下来的艺术家”。[2]（p68）

但台湾实验剧场的发展趋向却没有给他带来任何成功的期许，反而暴露了

许多值得反思的问题，令他感到焦虑、不安和失望。受欧美后现代戏剧思潮的影响，台湾前卫戏剧越来越贬斥戏剧的文学性而重视声色之娱和感官刺激，其具体特征是 1、不要文学剧本，让演员在舞台上即兴演出，强调演员演出的自由和自发性；2、主张将戏剧退回到它的母体——仪式，注重对演员的肢体训练和心理训练，突出形体语言，削弱和否定有声语言；3、反对传统的叙事和结构形式，恣意于形式的拼贴、戏拟和意义的消解等。姚一苇在《戏剧原理》的导言中曾将这种后现代戏剧界定为“新形式主义戏剧”，指出：“它是非语言的，没有剧本，当然也就没有剧作家；也是反文学的，反意义的，只剩下感觉；它因为没有故事，没有人物，没有语言，所以它是反戏剧的。它把传统的戏剧规律已经完全打破，已经反到没有东西可反了。”[3] (p2) 对台湾后现代戏剧所表现出的“反文学”倾向，姚一苇持相当清醒的保留与批判态度，他在《后现代剧场三问》中就质疑后现代戏剧放逐文学的合理性，他说：“文学已自剧场排斥出来，剧本亦将成为历史名词。然而没有文学的剧场实际上只是一个‘空洞的剧场’，因为看过后，发现它不曾给我们留下什么，因为它本身空无所有。”[2] (p105) 他坚持认为：“戏剧是文学的一环”[2] (p106)。戏剧本身不能脱离文学而存在，戏剧除了在演出史上存在，它还要在文学史中被保留和延续下来，他说：“只要翻一翻世界各国的文学史，不难发现该国戏剧所占比重为何。假如英国去掉莎士比亚，挪威除去易卜生，瑞典没有斯特林堡……，那将是什么局面？这些国家在世界文化发展史上的地位会不会受到影响呢？”[2] (p105) 在他逝世前所作的题为《文学望何处去——从现代到后现代》的讲演中，他仍以严肃的态度、鲜明的立场对后现代戏剧思潮作出理性的反思。在演说的开头，他首先强调自己“是一个真正从现代走向后现代的人”，他见证并亲身参与了台湾实验戏剧的发展过程。他对后现代戏剧至为熟稔，正因为如此，他的反戈一击，才能击中其软肋和要害部位。他认为忽视文学性的前卫戏剧难以提供乐观的预期，“在取消了艺术家的情感和认识、传达的有效性、深刻性，和艺术的形式因素后，必然走向否定艺术自身”。[4] (p22) 在演讲的最后，他对文学前途仍充满信心，宣称：“我认为文学绝对不会死亡，除非语言已经死亡……”[4] (p23)。这在当时台湾剧坛可谓振聋发聩。

姚一苇的戏剧观除了以理论形态表达出来外，也体现在他的作品形态中。配合“实验剧展”，他创作了很多后现代戏剧如《我们一同走走看》、《x 小姐》、《一口箱子》、《访客》等，但他的后现代戏剧并没有取消戏剧的文学性，相反，我们在貌似先锋的形式探索中能感受到十分传统的东西：1、他的戏剧创作仍非常注重作品承载的意义和价值。例如荒诞剧《我们一同走走看》

表现的主题是“人只要活着，便不能独自生存，他必要再与人一同走走看。”[5] (p1) 强调人与人之间的沟通和帮助。《访客》也是荒诞剧一类作品，虽然极力渲染了一对老夫妻晚年生活的凄凉寂寞和孤苦无着，但在剧作的后半部从死神出现后，他们便开始寻找“值得活着的价值”，仍透露出对生活目的和意义的寻找这样积极的主题内蕴。这与后现代戏剧所宣扬的人生的虚无和非理性有着本质的区别。

2、传统戏剧形式的借鉴。姚一苇的后现代戏剧并不表现为反结构、反叙事、反语言的“三反”特征，相反，它十分注意对传统戏剧形式的借鉴。以《x 小姐》为例，这是作者为第二届“实验剧展”创作的一部荒诞派戏剧。喻意抽象，人物成了一个符号，地点的不确定性和故事情节的荒诞性，以及人物言语的内向性等都表现出后现代特征，但同时这部剧作也显现为情节结构的戏剧性、矛盾冲突的紧张性、语言动作的逻辑性等传统话剧的形式特点。这就难怪郑树森在《浅谈姚一苇的〈x 小姐〉》中说：“就戏剧形式的发展而言，姚一苇倒有其个人的坚持，并没有随波逐流。在西方剧场冲进人称‘后现代主义’之际，语言的表意功能大减，戏剧性减低，舞台形式随意化，戏剧实已成为一种‘演出’（performance），而不是一般认识的‘戏剧’。在这个戏剧范典也面临巨变的敏感时刻，姚一苇这部相当‘古典’（指戏剧性集中）的短剧的出场，对身处边缘的第三世界工作者如何承受欧风美雨，未尝不可视为一种挑战，一个反省思考的机会”[6] (p84)。同样，姚一苇的《一口箱子》《大树神传奇》等作品也表现出类似《x 小姐》的审美特征。

3、增强作品的现实性。后现代主义戏剧是 20 世纪中后期出现的一股反现实主义戏剧思潮，它们不注意对生活原貌的摹写，而追求对人的精神世界的直喻，情节性差，往往比较晦涩、难懂。而姚一苇的后现代戏剧却有意地在作品中增加现实的成分和比重，对现实社会进行讽刺和批判，也使作品显得通俗易懂。例如《红鼻子》一剧，红鼻子的神性部分是超现实的，他具有神人二重性，当他带上面具时，他说的话和唱的歌，都带着浓厚的神秘性，具有魔法师的魅力。在第一幕“地狱审判”一场戏中，作者就采用超现实的表现手段，让红鼻子和彭孝柏的对话进入一种幻觉的潜意识状态，给读者以强烈的内心震撼。但同时作者也用不少的篇幅对蓬莱旅馆中的众生相给予了真实的描绘，再现了芸芸众生的冷漠、势利、尔虞我诈和盲目的生存境况，这就增加了观众对红鼻子行为意义的理解，使剧作变得清晰、明朗和可接受。

探究台湾后现代戏剧形成和生长的原因则与台湾戏剧直接受欧风美雨的侵蚀有关，各种外来戏剧思潮和流行观念裹挟着台湾戏剧向前发展，而惟独失去了台湾戏剧的自我个性和定位。所以，姚一苇在其生前最后一部剧作《重新开始》中，就通过创作形式对此种现象作出反思。剧中，两个主人公金琼和丁大

卫都掉进了外来社会思潮的陷阱而不能自拔，最终在各自经历了生活的不幸之后，才重新认清了自己，表示“忘掉过去，重新开始”。作者在后记中谈到这部作品的缘起时说“我们这儿仿佛是个不设防的城市，那些外来的观念，不问是否符合我们的现状，很快就传播进来，而且往往是二手或甚至三手的传播。他们把那些名词和术语砌成一道道围墙，如果你想进去看看里面究竟有什么，那就仿佛走进了迷宫，怎样也走不出来。”[6]（p153）看得出，作者是有感而发的，作品本身有其鲜明的现实针对性。

## 二、“回到‘人’的本位上来”

姚一苇一生共创作十四部戏剧，在这十四部戏剧中，有一个一以贯之的主题：那就是对人的存在的关注。早在其处女作《来自凤凰镇的人》中，作者就通过主人公朱婉玲的人生遭遇来思考人生的价值和信念问题。在接下来的《红鼻子》《申生》《访客》《傅青主》等剧中作者仍着力表现人在各种困境中所表现出的人生态度和生命本质问题。《一口箱子》以荒诞的形式，叙述了现代人在失去传统的精神依附后所表现出的茫然、空虚和骚动，是一出探讨现代人处境的哲理剧。《红鼻子》则瞩目于人的寻找的话题，红鼻子一直寻找活着的快乐和意义，最后他才明白：“快乐就是牺牲！”而作者在《申生》小识中更明确表明：“我的兴趣是‘人’，我永远在思索人的处境。我发现世界上最可怕的地方，不在战场，也不在地狱，而是宫廷”[2]（p59）。他把人生之境放在尔虞我诈、勾心斗角的古代宫廷里，写出了人性的挣扎和异化。一直到其生命的最后绝唱《重新开始》中，他仍然在后记中宣称：“回到‘人’的本位上来，我想应该不是记号创造了人，而是人创造了记号。所以人还是人，只有他要把自己变成什么，才能成为什么，‘人’的意义不是外来的，而是来自他自身”[6]（p154）。

姚一苇对人的存在问题的思考和关注，一是与台湾特殊的社会政治环境及其个人的生活经历有关。五六十年代的台湾社会一直处于“冷战”时期的泛政治化的环境中，国民党实行的高压政治对台湾平民知识分子的精神和心理造成了巨大的压力，他们不得不思考自己的“存在问题”。而姚一苇从1964年去台后就长期生活在压抑和苦闷的环境中，尤其是1951年他的无辜被捕和1968年好友陈映真因《文季》而入狱，这些生活中的痛苦遭遇使他对“生命”“自由”“生与死”“爱”等存在的价值和意义有了进一步的思考和认识。二是与存在主义思潮对他的影响有关。台湾执政府所奉行的亲英美政策，使西方现代文化思潮更加方便地进入台湾社会，其时西方盛行的存在主义思潮对人的存在和本质问题的思考自然引起包括姚一苇在内的台湾知识界的兴趣和关注，也契合了他们的内心需要和精神诉求。姚一苇本人就写有《存在主义的戏剧》等推

介这一思潮的论文，在他的创作中我们不难看出他对存在主义血脉的接续。

受存在主义戏剧尤其是萨特的“境遇剧”的影响，姚一苇的戏剧总是把人物置于危机四伏、生死相关的“极限境遇”之中，极力渲染人物与生存环境之间不可调和的矛盾冲突，着意表现环境的荒谬性及其给人带来的生理和心理上的压力，在此基础上突显人对待困境的态度，人的尊严和对生存的选择问题，以及扩展开来对人的存在的价值和意义的反思等。人的困境可以因时代而不同，却是万古长存的。在传统题材剧《碾玉观音》、《申生》《傅青主》《左柏桃》《马嵬驿》等剧中，作者从特定历史环境出发，考察古代社会环境对人物的影响。例如《碾玉观音》展现的是封建家庭和世俗势力对爱情幸福的自由追求所造成的困境。而在《傅青主》中，作者为明代大儒傅青主安排了两种人生之“境”(situation)：“第一种困境是人面对死亡的问题。”“第二种困境是人对原则的坚守问题”。到了《一口箱子》、《我们一同走走看》、《x小姐》、《重新开始》等现代题材的剧作里，作者把目光投向当代社会现实，从各个方面描绘现代人的生存困境：这里有现代社会人与人之间的冷漠、缺乏沟通造成的困境（《我们一同走走看》）；有现代人失去传统之根所面临的困境（《一口箱子》）；有外来思潮给现代人设置的陷阱（《重新开始》）等。在此基础上，作者写出人在困境中的生存境况：既写出了环境对人的压迫和异化。如x小姐的失忆、红鼻子的丧失自我，金琼的迷茫和失落，以及《碾玉观音》中秀秀为世俗社会所改变、《申生》中的骊姬为权力意志所异化等；同时，难能可贵的是：作者写出了人对困境的反抗及其所表现出的人的高贵之处。如红鼻子在自我丧失后仍在寻找生活的价值与意义，他最后的献祭——以死来实现自我价值是多么令人钦佩，《碾玉观音》中的崔宁对理想爱情的执着地追求也让人叹为观止，尤其是左柏桃、傅青主这些“大写的人”的身上所体现出的生命的价值和尊严更让人感受到人的伟大和崇高。姚一苇始终对人充满信心，赋予作品积极的价值和意义，这与后现代戏剧表现人的渺小和世界的虚无划清了界限。

姚一苇曾把作家分为“为人而写”和“为己而写”两种，而他是自许为前一种作家的，他说：“我认为这世界上真正的作家有两种，一种是‘为人而写’的作家。他对人生有他的看法，对世界有他的责任，他的写作具有伟大的抱负与目的，怀有高尚的情操与信守。他总希望这个世界会变得更好些，更适合于人类生存的场所。”[7] (p33) 毋庸置疑，他的这段话将有助于我们走近作者及其作品。

三、“要复兴平剧剧场，绝不宜去更动它的形式，而是要丰富它的内容……”

受中国传统文化和民间艺术的影响，姚一苇自幼喜爱平剧（即京剧——作者注），他说：“我是个平剧爱好者，近年以来因为生活的忙乱，很少有机会到剧场去，但是每星期三、六晚间，除非有事，必坐在电视机前，细心观赏，我不只是把它作为一种娱乐，而且作为一种功课。”[8] (p26) 正是这种“功课”意识，使他认真研究了平剧艺术的特色并在他的话剧创作中学习借鉴了民族戏曲的创作原则和美学精神。姚一苇研究平剧的论文有：《平剧的形式和结构》《论〈奇双会〉的结构模式》《从平剧的特质看“新潇湘记”》等，他在《平剧的形式和结构》中具体分析了平剧的叙述性、流动性和表演性的形式特征，而在《从平剧的特质看“新潇湘记”》中，他归纳了平剧剧场的五大特色，分为：1、“平剧剧场是一种叙事诗剧场。”2、“平剧的剧场是一种疏离的剧场或一种游离的剧场。”3、“平剧的剧场是一种象征的剧场。”4、“平剧的剧场融入大量非戏剧（undramatic）的成分。”5、“平剧的剧场兼具娱乐与教化的双重功能”。他认为正是“这五大特色才构成平剧那一独别的形式”，[8] (p125)在此基础上他提出了平剧改革思想和主张。他说：“今日侈谈平剧改革者，它不能改掉它的特色，如果丢掉了这些特色，还不如另创一种形式的戏剧。因此我认为要复兴平剧剧场，绝不宜去更动它的形式，而是要丰富它的内容，使它更能表现现代人的精神和观念，更适宜于反映现代人的生活，更适应今日的需要，我们便必须自创作新的剧本开始。”

[8] (p226)

姚一苇这样说了，也这样做了。他亲自创作了一部平剧（也是他唯一的一部平剧）《左柏桃》，以实践自己的理论和主张。他在序言中说：“《左柏桃》是一个平剧剧本。我写这个剧本的目的在于传达我对平剧的看法。我认为平剧要想不沦为死的剧种，而活在现代人的意识形态里，便应有新的内涵。因此我尝试着表现一个万古长存的主题——人的困境，人的困境的形式可以因时代而不同，然而对困境时的态度则有其不变的高贵的一面。”[5] (p2)《左柏桃》取材于《烈士传》，原文如下：“左柏桃与羊角哀为死友，闻楚王贤，往见之。道遇雨雪，计不俱全，乃谓角哀曰：‘我所学不如子，子往矣。’并衣粮与角哀，入树中死。角哀独行，仕楚，显名当世，遂伐树发柏桃之尸，改葬之。喟然曰：‘吾友之所以死，恶俱尽无益，而名不显于天下也。今我宁用生焉’亦自杀也。楚国人闻之，莫不流涕。”《烈士传》的主人公是左柏桃、羊角哀，在传中后者比前者更令人肃然起敬，其主题是表现朋友之间轻生死、重情义这一中华民族的优良品质，这是令人流涕的主要原因。而姚一苇的《左柏桃》却仅以左柏桃为主人公，以他的选择死亡而结束全剧，至于羊角哀功成名就后发生的故事一概省略，全剧着重表现左柏桃在困境面前所表现出的高贵态

度。这就把一个表现兄弟义气等传统价值观念的故事转变成为一个反思人的存在困境的现代主题上来，使传统的平剧具有现代意蕴，并与我们的生活相契合，更适合现代人精神之需要。而在全剧的形式结构、舞台设计及整体风貌上，姚一苇则恪守平剧的本体特色，“完全采取平剧的旧有格式，无论唱词、唱腔和动作皆遵照传统习惯。”[5] (p96) 他没有让戏曲话剧化或非戏曲化，为的是让观众能尽享戏曲艺术的独特魅力。

值得指出的是：姚一苇说的“要复兴平剧剧场，绝不宜去更动它的形式”，此处的：“形式”一词当理解为平剧作为一个剧种的形式特色，即戏曲的本体特性，而不是舞台演出中的一招一式等所谓的形式。这里并不是说我们对平剧不能有一丝一毫的改变，在保持其本体特性的基础上，我们是可以对戏曲的唱、念、做、打以及舞台设计等方面作出符合戏曲规律的改造和创新的。实际上，在《左柏桃》中，作者为了表现大雪纷飞的景象，就用了几个孩子，手持绘有雪花（或仅写一个雪字）的旗子，配合着音乐，在舞台上舞过。他自己对此评价说：“这一点我觉得很重要，因为只靠口述，不足以造成观众的深刻印象；同时此种抽象的表现方式，与平剧的精神并无违反。”[5] (p96) 姚一苇在另一篇论文《论平剧的创新》中也曾对平剧改革提出建议，认为“（平剧）也可接受一点西方导演的观念以加强整体性。”[8] (p125)

#### 四、“我企图建立起我们自己的戏剧”

姚一苇还在《傅青主》一剧中，十分明确地表明他的戏剧追求和创作理想，他说：“在这部戏剧里，我要使所有的一切都是中国的，不能沾上丝毫的西洋气味；我企图建立起我们自己的戏剧，把传统与现代结合起来，为开拓我们自身的文化尽一点力。”[9] (p2) 《傅青主》一剧虽是传统题材，但表达的是作者对人的存在问题的思考，具有明显的现代意蕴。它的“中国的”特色表现在戏剧的结构形式和表现方法上。在结构形式上，姚一苇有意吸收和采用了平剧的叙述性的特点，作者截取傅青主一生中的两段，中间以弹唱来将这两个部分连紧，类似“叙事诗戏剧（epic, drama）”的表现方法。他说：“一提到叙事诗戏剧，有人一定会认为我受了 bertolt brecht 的影响，在此点上我无法辩解。但是要记得叙事诗戏剧正是我国戏剧的特色，远者不论，一部《王宝钏》由花园赠金到大登殿，不是叙事诗戏剧是什么？”[9] (p2) 在具体手法上，作者采用了中国传统的说书的方式。设计了负鼓盲翁这样一个角色，让他在剧中说书，说到中间不说了，请观众看戏，以戏代替说书，戏告一段落，再说书，最后又以说书结束。除了中国民间的说书以外，作者还运用了戏曲中的一些常见的程式套路，如：“自报家门”“定场诗”“念对子”等，开头负鼓盲翁出场，自报家门：“在下负鼓盲翁，侍候各位看官老爷。”然后念言定



场诗：“一曲新词韵最娇，白头宫女话前朝，伤心人士多怀抱，说与诸公解寂寥。”尾声也以一曲旧体诗告终。在这部话剧中，作者有意识地把叙述和弹唱有机结合起来，使本剧具有鲜明的民族特色。

实际上，姚一苇所言的“建立起我们自己的戏剧”主要是希望台湾现代话剧能向中国传统文化（包括古典戏曲、曲艺、民间艺术等非物质文化遗产）学习和借鉴，从而具有中国本土色彩和独特魅力，这也可以说是他对台湾戏剧发展方向和艺术定位的理性反思的结果。他希冀台湾前卫戏剧在与西方戏剧保持发展的同步性和共时性的同时，能探索出另一条路向，即从中国传统文化和艺术之“根”中汲取营养以丰富壮大自己，并最终能形成自己的创作个性和民族特色，屹立于世界文艺之林。当然，象《傅青主》这样没有“丝毫的西洋气味”的作品还在少数，而且言语中也因提倡的需要不无偏激之处，他更多的是在他的作品中把西方戏剧技巧和中国传统形式有机结合起来。他的很多作品都不乏对中国遗产的择取和借鉴，如《来自凤凰镇的人》中民间歌舞的运用，《孙飞虎抢亲》中把传统的木偶戏和皮影戏搬上话剧舞台，尤其是作者尝试着让剧中人物对话都采用“诵”的方式说出，令人耳目一新，作者说：“我采用一种极为通俗的韵文体，我试图为我们舞台建立一种“诵”的方式。我认为“诵”的方式如不能建立，我们只能上演口语的戏剧，永远没有韵文戏剧，我们的剧场将是一条跛腿，始终不能站稳。”[10] (p85)除了“诵”的方式外，作者还有意识加入了“唱”，即一群儿童们的唱。观众从中能感受到我国讲唱文学的内在影响，这使姚一苇的戏剧语言具有强烈的抒情性。类似的形式也出现在《红鼻子》《申生》《碾玉观音》等剧中，《申生》中还把民间的猜谜引入剧中，增强了剧作的悬念意味和神秘色彩。而《红鼻子》的第三幕戏整个地就是民间艺术形式的集中展示，演员们在舞台上挨个为观众表演魔术、杂技、舞蹈、气功、乐器演奏，以及红鼻子讲故事等节目，可谓精彩纷呈。此外，荒诞剧《我们一同走走看》采用了古代戏曲中常用的“插科打诨”的方式以增强喜剧效果，《一口箱子》中的主角也有古代戏曲中丑角的喜剧特点，有学者指出此剧有多层次的讽刺意蕴，极近于我国唐代的参军戏[11] (p6)。总之，姚一苇话剧中有大量的中国传统形式的吸收和探索，他为“建立起我们自己的戏剧”可谓呕心沥血、不遗余力。

值得指出的是，姚一苇在戏剧民族化的实践和追求上倾心于传统形式的继承和应用，并不意味着他在民族内容的表现上就裹步不前，实际上，他的很多剧作都着意于塑造民族形象如傅青主、左柏桃、杨贵妃等，刻划人物的民族性格和民族心理，热情讴歌中华民族的伟大精神和优良品质，弘扬具有两千五百年历史的博大精深的民族文化。

以上我们从四个方面具体阐述了姚一苇的戏剧观，从中不难看出姚氏戏剧观的特点：1、他的戏剧观的多层次性和丰富性。姚一苇的戏剧观既有对台湾戏剧现状的“有感而发”，又有对戏剧创作的理性认识和经验总结；既关注于现代话剧的生存和发展，又不忘古代戏曲的改革和新生，更有对未来戏剧的展望和追求，具有多层次性和丰富性的特点。2、传统与现代的结合。姚一苇本人具有中西方文化背景和学术支援，既纵身于现代而又不忘古典，使他对戏剧有了较为辩证的认识。既不像台湾前卫戏剧那样过于偏激，走向“反戏剧”的歧途，又不因恪守传统而不能自拔，他是台湾一批具有现代意识而自觉向传统学习的较为清醒的戏剧家的代表。3、学术性和超前性。姚一苇是一个学者型的戏剧家，他的一些戏剧见解和看法，都不是随意而谈，而是他认真研究戏剧艺术特性细心求证的结果，本身具有一定的学术性。但同时也使他的一些戏剧观不可避免地沾有经院气，例如他的一些戏剧理想是好的，但实践起来就很难，他的一些剧作也因具有“案头剧”的特点而难以演出或演出效果欠佳，例如《孙飞虎抢亲》一剧就因探索过于超前，至今还没有搬上舞台。

作为台湾一代戏剧大师，姚一苇的戏剧观对我们来说是一笔宝贵的精神财富：一、它具有理论意义和研究价值。他的戏剧观很多都是对戏剧艺术根本问题的思考，例如：什么是剧场？文学与剧场究竟是一种什么样的关系？戏剧创作是否要以“人”为中心？中国话剧与传统戏曲是二元对立呢？还是相辅相成？传统戏曲的改革应该如何实施？传统现实主义话剧有没有“过时”？又如何深化与发展？中国戏剧如何处理好民族化和现代化的关系？等等，在这些方面，姚一苇的戏剧观给我们提供了有益的参考和启示。二、它具有现实意义和实践价值。台湾戏剧所遭遇的艺术困境大陆戏剧也同样重演着，如20世纪贬斥文学的戏剧思潮也曾波及到中国大陆，我们在上世纪80年代以高行健为代表的探索戏剧和90年代以孟京辉为代表的先锋戏剧中不难看出反语言、重形体的不良倾向，大陆戏剧如何走出探索的误区，如何正确看待西方后现代戏剧思潮，并从中汲取思想与艺术资源？如何较好地处理戏剧探索的无限可能性与艺术经典应有的恒常性之间的关系？我们可以从姚一苇的戏剧观中找到答案。此外，姚氏的有关戏剧创作论和戏曲改革的主张对我们都有现实针对性和指导意义，值得我们学习和借鉴。

参考文献：

[1] 马森. 热情与支持——哭一苇先生[J]. 文教资料（姚一苇纪念集），

1998 (4) .

[2] 姚一苇. 戏剧与人生[M]. 台北: 书林出版有限公司, 1995.

[3] 姚一苇. 戏剧原理[M]. 台北: 书林出版有限公司, 1968.

[4] 姚一苇. 文学望何处去——从现代到后现代[J]. 文教资料 (姚一苇纪念集), 1998 (4) .

[5] 姚一苇. 我们一同走走看·自序[M]. 台北: 书林出版有限公司, 1994.

[6] 姚一苇. x 小姐·重新开始[M]. 台北: 麦田出版有限公司, 1991.

[7] 姚一苇. 有感于威廉·英吉之死[A]. 姚一苇. 姚一苇文录. 台北: 洪范书店, 1977.

[8] 姚一苇. 戏剧与文学[M]. 台北: 书林出版有限公司, 1984.

[9] 姚一苇. 傅青主[M]. 台北: 聊经出版有限公司, 1992.

[10] 姚一苇. 姚一苇戏剧六种[M]. 台北: 华欧文化事业中心, 1975.

[11] 俞大纲. 由《一口箱子》演出引发的感想[N]. 中国时报, 1977, 3, 21.

## **A Discussion on Yao Yiwei' s View of Drama**

**Cheng Jun**

(School of Humanities, Yanzhou University, Yangzhou 225002. China)

**Abstract:** Yao Yiwei was a master of drama in Taiwan. His view of drama is still meaningful in theory and practice up to the present. It is worth studying and using for reference. This paper expounds main contents of Yao Yiwei' s view of drama from four aspects - emphasizing the literature nature of drama, recurring to the standard of “Human” , thoughts and propositions of common drama' s reform and

establishing our own drama, and further analyzes his view of drama' s formation, characteristic and value.

**Key Words:** Yao Yiwei; View of Drama

---

\* 作者简介: 陈军 (1968- ), 男, 江苏高邮人, 扬州大学文学院副教授, 文学博士。